

pombalina
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Arte e modernita': i due percorsi comuni del fascismo e dell'estado novo

Autor(es):	Morigi, Massimo; Salmi, Stefano
Publicado por:	Imprensa da Universidade de Coimbra
URL persistente:	http://hdl.handle.net/10316.2/32218
DOI:	http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0810-5_20
Accessed :	16-Nov-2014 22:39:51

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

U C DIGITALIS

pombalina.uc.pt
digitalis.uc.pt



Estados autoritários e totalitários e suas representações

Coordenação

Luís Reis Torgal
Heloísa Paulo

Coimbra • 2008

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Massimo Morigi
Stefano Salmi

ARTE E MODERNITA'

I DUE PERCORSI COMUNI DEL FASCISMO E DELL'ESTADO NOVO

Nel segno della fine delle narrazioni sorta dagli orrori totalitari del Novecento e dai quasi altrettanto inquietanti inizi del secolo che gli è succeduto, nel segno tecnologico dell'afasia di significato dell'era dell'iperriproducibilità elettronica e nel segno della crisi di civiltà che forse tutti li riassume della *finis avanguardiae*[1] si svolge il nostro racconto delle strategie propagandistiche di due regimi politici, il fascismo italiano e l' *Estado Novo* salazarista, che, al di là dei diversi stili e mezzi comunicativi dispiegati, condivisero il medesimo proposito di generazione di un uomo nuovo. Un uomo nuovo che se per Mussolini doveva "credere, obbedire e combattere" per Salazar, al di là della scontata accettazione dell'estremo sacrificio patriottico, era decisiva una sua supina accettazione dei valori tradizionali e cristiani ("Non discutiamo – ripeteva incessantemente l'autocrate portoghese – Dio e la virtù. Non discutiamo la Patria e la sua storia. Non discutiamo l'autorità e il suo prestigio. Non discutiamo la famiglia e la sua morale. Non discutiamo la gloria del lavoro"[2], ecc…). Ed anche noi accettando supinamente il "non discutiamo" salazariano ma rivolgendolo sia contro di lui che contro Mussolini avremmo pronta a questo punto la conclusione, veramente molto conclusiva perché assolutamente liquidatoria e rassicurante, che più o meno suonerebbe in questo modo : fascismo e salazarismo perseguirono, pur nella diversità dei metodi adottati (la mobilitazione di massa per il fascismo, l'apatia di massa nel salazarismo) il medesimo obiettivo di risolvere in via dittatoriale e/o totalitaria le tensioni che scaturirono dalla crisi dei regimi liberali del primo dopoguerra. Sotto questo punto di vista, se dal punto politico è sempre necessario mantenere alta la guardia contro nostalgici ritorni di soluzioni autoritarie, dal punto di vista storico non si può non sottolineare che ciò che ebbe origine nel quadro della crisi del primo dopoguerra del liberalismo è per sempre consegnato appunto alla storia[3] senza possibilità alcuna di ritorno. E come si

[1] A questo proposito risultano seminali R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Belknap, 1968 e P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

[2] Parole del dittatore che ora riecheggiano tramite You Tube presso http://it.youtube.com/watch?v=hDQsxjX21Q8.

[3] Nelle forme, cioè, che il totalitarismo assunse dopo il primo dopoguerra.

dice, e tutti vissero felici e contenti. Felici e contenti gli odierni (neo)fascisti che se nel privato continuano a coltivare onirici sogni di "uomini forti" (nel caso del Portogallo un sondaggio televisivo certamente non scientifico ma sicuramente significativo ha eletto Salazar come " o maior português de sempre"), pubblicamente possono dedicarsi a costruirsi un'immagine di difensori di quell'ordine liberale che in un non troppo lontano passato tanto s'impegnarono per distruggerlo. Altrettanto felici quelli della controparte di sinistra, che ormai non chiedono altro che di "glissare" sulla storia dei totalitarismi del Novecento per proporsi anch'essi come gli unici difensori della "vera fede" liberal-liberista emersa trionfante dalle macerie post '89 della caduta del muro di Berlino. E felici e contenti, alla fine, anche gli "addetti ai lavori" alle narrazioni (per intenderci : gli storici e più in generali gli intellettuali) che, ammesso che non siano compresi (e/o presi) nelle problematiche e nelle ambasce delle categorie prima citate, dalla storicizzazione integrale del recente passato hanno se non altro da guadagnare una riposante ridefinizione del ruolo, che da coscienza critica viene convertito a più o meno gradevole cantastorie da fiera dell'era digital-televisiva.

Purtroppo (o per fortuna, se si vuole) se sembra essere perduta la capacità di costruire narrative, non altrettanto si verifica per le possibilità di accadimento di vicende significative che anzi nel segno del postmoderno assumono una capacità riproduttiva inversamente proporzionale alla inanità nel rappresentarle. Evidentemente la (relativa) tranquillità evocata dalla "fine della storia"[4] presenta rischi di agitati risvegli per evitare i quali , pensiamo, siano altrettanto errate sia la strategia di storicizzazione integrale che relegherebbe il passato recente in una tranquillizzante preistoria senza più alcun significato a gloria ed edificazione di un presente (ed infinito) neolibelirismo sia la demonizzazione integrale delle varie manifestazioni degli autoritarismi e/o totalitarismi del Novecento (nel nostro caso in specie il fascismo italiano ed il salazarismo), che seppur mantiene tutta la sua validità assiologica a livello di proposizione delle politiche pubbliche, rivela anche una profonda incapacità di contrapporsi efficacemente alla fine delle narrazioni che sembra lo stigma ineliminabile della condizione postmoderna

---

[4] F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992. Sarebbe ingeneroso rilevare come gli scenari rappresentati dal fantasioso funzionario del Dipartimento di Stato siano stati letteralmente ridicolizzati dalle fortissime "turbolenze" degli anni che sono seguiti alla caduta del muro di Berlino. Piuttosto, è più significativo sottolineare come il sogno (o meglio l'incubo) di una fine della storia, anche se in salsa neoliberilista, altro non è che l'ultima edizione dell'utopia secolarizzata hegeliana e marxiana che nella fine di ogni narrativa storica e sociale vedevano l'obiettivo cui immancabilmente avrebbero portato le loro filosofie e la massima realizzazione delle potenzialità dell'uomo. Se è perciò ironico che in questo caso il sogno totalitaristico sia stato concepito in un "perimetro" di pensiero politico, quello liberale, che in passato era stato ritenuto (forse troppo affrettatamente) come assolutamente "altro" rispetto alle pulsioni totalitarie (per un pensiero liberale che rifiuta le lusinghe liberiste e intende risalire alle fonti della filosofia politica classica cfr. G. Giorgini, *Liberalismi eretici*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 1999) , ci deve anche risultare non di piccolo sollievo che la produzione di anticorpi contro questa nuova versione di pensiero unico non sia affidata alle lusinghe dei cantori del postmoderno ma in particolare a coloro che nella necessità della continuazione delle narrazioni, della memoria e della metafora hanno incentrato la loro antropologia e la loro attività come storici ed intellettuali. Accanto quindi ad una visione "culturalistica" del fenomeno del fascismo e del totalitarismo e dei rapporti con le avanguardie artistiche (vedi nota 5), la presente comunicazione è ugualmente debitrice verso il magistero di Ricoeur (per una incisiva sintesi ed elaborazione del quale si rimanda a F. Catroga, *Memória, História e Historiografia* , Coimbra, Quarteto Editora, 2001) che alla memoria e alla possibilità della metafora e della *poiesis* di generare nuove narrazioni affida le speranze dell'uomo del XXI secolo.

(una condizione postmoderna di afasia, come vedremo, anche storicamente correlata all'irrisolto – ed irresolubile in ultima istanza – rapporto fra estetica ed estetizzazione della politica tipico di questi regimi).[5]

1932. Siamo alle prime avvisaglie dell'*Estado Novo* e Antonio Ferro nell'ambito della sua autopromozione d'immagine per proporsi di fronte a Salazar come il futuro responsabile dell'arte e della propaganda del nuovo regime, invita a Lisbona Filippo Tommaso Marinetti. L'incontro più importante Marinetti lo avrà con Júlio Dantas, lo scrittore provinciale e casereccio che nel 1916 Almada Negreiros aveva messo simbolicamente e giocosamente a morte nel *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (il primo manifesto futurista portoghese). Ora, indignato da questo incontro, preannuncio, a suo giudizio , di una mediocre politica antiavanguardistica che in campo artistico rischiava di intraprendere il regime, Almada Negreiros, la cui ideologia, come del resto di tutta l'avanguardia artistica portoghese, è antidemocratica e autoritaria ma che sa ben sa distinguere la teoria dalle sue ricadute pratiche (nel caso in specie, il realistico scenario di una involuzione conservatrice del regime nelle scelte estetiche), prorompe in questo amarissimo sfogo:

> Esattamente 23 anni dopo il Movimento Futurista, è venuto in Portogallo il suo capo e creatore F. T. Marinetti. Meglio tardi che mai. In realtà, per i futuristi portoghesi (perché ce ne furono e ce ne sono ancora) ciò che Marinetti ha portato loro l'altro ieri alle Belle Arti è vecchio di 23 anni e un giorno, né più né meno. E per chi non è futurista il compito del capo dev'essere stato splendidamente inutile o un bel numero di varietà [...]. L'ammirevole creatore del Futurismo è in quella fase accademica e nella relativa età che si prestano bellamente ad essere maneggiate dai putrefatti e dagli archivisti. Il più grave è che Marinetti non ignora che il Portogallo è l'unico paese latino, oltre l'Italia, in cui ci sia stato un movimento futurista. Ebbene, da parte di Marinetti non c'è stato un unico e semplice saluto ai suoi compagni del Portogallo e al contrario, ben custodito dagli austeri "pompiers" nazionali, è venuto in frac a stabilire più confusione di quanta già non ci fosse qui tra coloro che amano equivocare e fra gli eterni soggetti agli equivoci. Quanto all'ammirevole e sempre muovo creatore del Futurismo, F.T. Marinetti, deploriamo noi, futuristi portoghesi, la sua amnesia relativamente al Portogallo, la sua mancanza di memoria su quanti nomi eroici del Futurismo hanno fatto qui su questa terra, in una lotta senza tregua contro i semifreddi in panciotto. Deploriamo, noi futuristi portoghesi, che il grande cosmopolita Marinetti abbia per disgrazia il grande e irreparabile difetto di non saper viaggiare, per lo meno in Portogallo. Per finire noi, futuristi portoghesi, salutiamo con il maggiore dei nostri entusiasmi il sempre nuovo creatore del Futurismo in questo suo passaggio per la capitale del nostro paese e gli auguriamo il felice viaggio di ritorno alla sua grande patria, dove lo attente il suo posto ben meritato di accademico del fascio italiano.[6]

---

[5] Fondamentale, per affrontare sul piano storico ma anche politologico e della filosofia politica il rapporto fra fascismo, avanguardie artistiche ed elaborazione dei linguaggi estetici del modernismo A. Hewitt, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford, Stanford University Press, 1993, opera che sta alla base dell'impostazione ideologica "culturalistica" del presente lavoro e di quelli che l'hanno preceduto (cfr. nota 26).

[6] L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova, Il melangolo, 2004, pp.116-117.

Almada Negreiros aveva tutte le sue buone ragioni per deplorare l'imborghesimento di Marinetti che giungeva in Portogallo al traino di istanze artistiche decisamente poco promettenti e certamente connotate da mediocrità conservatrice di cui Dantas rappresentava la sintesi suprema; molto meno, purtroppo, a parlare con un "noi" collettivo a nome dei futuristi portoghesi, i quali anche nel momento del loro pubblico manifestarsi nel 1917 attraverso il numero unico di "Portugal Futurista" non furono, in fondo, che uno sparuto gruppo di individui da potersi contare sul palmo di una mano o poco più (Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Raul Leal, Fernando Pessoa – o meglio il suo eteronimo Álvaro De Campos – , mentre il grande amico di Pessoa e compartecipe col massimo poeta portoghese contemporaneo dell'avventura dell' "Orpheu", Sá-Carneiro, suicidandosi nel 1916 in una indifferente Parigi protesa allo sforzo bellico, era già passato a miglior vita); uno sparuto gruppo che per soprammercato non diede mai l'impressione, al contrario dei futuristi italiani, di essere una compatta compagine tesa ad imporre al mondo ostile il proprio credo estetico (o meglio estetico-politico trattandosi di futuristi). Prendiamo ad esempio Almada Negreiros. Il *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* dal punto di vista formale rispecchia tutti i canoni dell'irriverenza del manifesto futurista (l'uso sprezzante di rozza carta da imballaggio per stamparlo, l'ironico impiego di procedimenti onomatopeici, il "pim" molto più ripetuto del "pum", a significare che Júlio Dantas, in definitiva, non meritava nemmeno un colpo di pistola; una pistola a sua volta rappresentata dall'indice puntato di una manina nera, un simbolo usato per gli annunci commerciali e ritenuto evidentemente da Almada Negreiros più atto della rappresentazione di una pistola vera a freddare il maggiore esponente di un' arte venduta e commerciale quale era Júlio Dantas) ma rispetto al modello italiano, nel *Manifesto Anti-Dantas* non è un gruppo di futuristi che si scaglia contro l'odiato simbolo della mediocrità artistica ma solo Almada Negreiros. Ricordiamo l'*incipit* del manifesto : "MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO/ por José de Almada Negreiros/ POETA D'ORPHEU, FUTURISTA e TUDO." Solo e unicamente Almada Negreiros, il quale in mancanza di un senso collettivo di gruppo si sente – od è costretto , non sappiamo – di riassumere nel suo solo nome *tutto* il futurismo portoghese. E ancora Almada Negreiros, questa volta in riferimento a "Portugal Futurista". Dove sfogliando il numero unico della rivista del futurismo portoghese ci appare all'improvviso un guizzante e fiammeggiante Almada in tuta aviatorio-paracadustitica. L'immagine ci restituisce un senso di militarità e dinamismo veramente futurista, peccato solo che a differenza del modello italiano, dove i futuristi marzialmente agghindati si facevano fotografare in gruppo mentre volontari partivano per il fronte,[7] qui il povero Almada appare in totale solitudine, a gloria ed edificazione della sua immagine pubblica, certamente, ma trasmettendo un'impressione di un così profondo solipsismo non certo benaugurante per le sorti del movimento. Un solipsismo addirittura con venature patetiche nel caso di Santa-Rita Pintor, dove sempre sulle pagine di "Portugal Futurista", è fotografato in veste di lunare Pierrot con bombetta e con una tuta a quadri. Come nel caso di Almada Negreiros, anche questa fotografia ritrae un uomo solo e per di più la postura di Santa-Rita-Pierrot è esattamente agli antipodi di quello che dovrebbe essere un

[7] Per una chiara e dettagliata storia della vicende artistiche ed umane dei futuristi italiani, vedi E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1986.

porgersi da vero futurista: seduto, con schiena ricurva e lo sguardo perso nel vuoto. Una desolazione, una tristezza, una solitudine, che evidentemente non dovevano essere il risultato di un'istantanea che non era riuscita a restituire un senso attivistico ed energetico della vita come avrebbero voluto i dettami futuristi ma che dovevano essere propri del disastro esistenziale che connotò la vita di Santa-Rita. Già a Parigi, dove soggiornava in veste di borsista di belle arti, aveva avuto modo di rendersi fastidioso a Sá-Carneiro dichiarandosi ultramonarchico, imperialista e alla ricerca di un uomo superiore (abbiamo già detto che i futuristi portoghesi erano poco amanti del sistema liberaldemocratico ed erano ancor meno ben propensi verso la repubblica portoghese ma a tutto c'è un limite e questo guazzabuglio incoerente ed antiliberale di tradizione reazionaria e di nietzschianismo risultava particolarmente indigesto ai suoi interlocutori) e non contento di questo pretenzioso biglietto da visita ideologico, prima di ripartire nel 1914 per Lisbona, affermava che il suo ritorno era legato all'incarico ricevuto direttamente da Marinetti di tradurre in portoghese i manifesti ed i proclami futuristi e di diffondere in patria il movimento.[8] Veramente singolare la parabola esistenziale di questo autoproclamato (ma non riconosciuto come tale dai suoi sodali) capo del futurismo portoghese. Morirà molto giovane, non ancora trentenne, nel 1918 , non si sa bene se suicida o per la spagnola o per una via di mezzo fra il suicidio e la malattia (in pratica si sarebbe lasciato morire rifiutando ogni cura) e lasciando come sua ultima volontà l'ordine di distruggere tutte le sue opere. Una fine assai poco futuristica ma molto romantica anche se gravata dal tragicomico sospetto che in realtà non ci sia mai stato quasi nulla da distruggere perché probabilmente Santa-Rita aveva dipinto pochissimo essendo le uniche opere sicuramente attribuibili al "protofondatore" del futurismo portoghese quelle apparse nel numero unico di "Portugal futurista".[9]

Per quanta poi riguarda il segno lasciato da Fernando Pessoa su "Portugal Futurista", notiamo intanto che l' *Ultimatum* di Alvaro De Campos apparso sul primo ed unico numero della rivista del futurismo portoghese è firmata appunto solo dallo stesso Alvaro de Campos, a conferma di una vera e propria idiosincrasia di questi futuristi di parlare coralmente (e al di là dei giudizi letterario-estetici che si possano dare sull'uso degli eteronimi in Pessoa, è da sottolineare la singolarità di non concedere il proprio nome per diffondere il nuovo movimento, un atteggiamento, comunque, assai poco nella linea di Marinetti e compagni, per i quali l'affermazione del futurismo significava oltre che una

[8] Un compito per il quale, comunque, si voglia o no dare credito alle affermazioni di Santa-Rita, il lunare artista Pierrot non ebbe la primogenitura in quanto il 5 agosto 1909 è il "Diário dos Açores" che accanto ad una intervista a Marinetti pubblica la prima traduzione in portoghese del Manifesto di fondazione del futurismo.

[9] Per un primo approccio, in lingua italiana, sul futurismo portoghese cfr. *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, a cura di Stefania Stefanelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 e *I manifesti dell'avanguardia portoghese*, a cura di Valeria Tocco, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2002. Per quanto riguarda invece una prima bibliografia portoghese di base sull'argomento cfr. *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos*, Porto, Textos Universais, CEP, 1954; J. Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, Porto, Divulgação, 1966; José Augusto França, *Cinquantenario do Futurismo em Portugal*, "Colóquio", 44, 1967 e id., *Almada, o Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974; M. L. Machado De Sousa, "O Futurismo de Portugal futurista", in: *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 38-39, pp. 171-182; J. A. Seabra, "Marinetti e o Futurismo em Portugal", in: *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 45-46-47.

martellante politica di immagine di gruppo anche l'affermazione e la definizione quasi maniacale delle singole personalità all'interno dello stesso). Per il resto l' *Ultimatum* di Álvaro De Campos è abbastanza in linea con i dettami della casa madre futurista italiana. Per quanto riguarda la politica vi si propone l' "Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque *um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só!*", anche se, molto eccentricamente rispetto al futurismo italiano il principale oggetto degli strali dell' *Ultimatum* non è il vecchio modo di intendere la vita e la cultura che deve essere travolto a vantaggio di uno sfrenato dinamismo riassunto dal mito della macchina ma, bensì, la più significativa parte degli strali è diretta contro le potenze e la cultura straniere, impiegando verso il Portogallo una mano relativamente leggera. E se è vero che l'*Ultimatum* vuole fare piazza pulita dei vecchi soloni della cultura assunti a simbolo di passatismo, le cariatidi con cui se la prende Alvaro De Campos sono tutte straniere, a testimonianza, se non altro, che i vari Dantas locali riuscivano a suscitare, anche presso i novelli avanguardisti portoghesi, se non rispetto, certamente timore. La chiusa dell' *Ultimatum* è culturalmente in riga coll'irrazionalismo di fondo del futurismo italiano, anche se nella proclamazione finale del superuomo prossimo venturo è completamente assente il mito della macchina sostituito appunto da un superuomo che più quell'individuo al di là della morale e del bene e del male vaticinato da Nietzsche sembra presentarsi piuttosto come un superumanista (o forse come il sebastianico super-Camões versione futurista): " E proclamo tambem: Primeiro: **/ O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo! /** E proclamo tambem : Segundo: **/ O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo! /** E proclamo tambem: Terceiro:**/ O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!**"

"Portugal Futurista" ospita inoltre anche un altro ultimatum, quello di Almada Negreiros. Sull'uso di questo sostantivo in ben due titoli dei manifesti futuristi portoghesi ebbe certamente un peso determinante l'ultimatum del 1890 dell'Inghilterra, che per il Portogallo significò l'abbandono di ogni speranza di espansione coloniale e a livello interno l'avvio di una traumatica ed irreversibile crisi di legittimità delle istituzioni liberali. Ma al di là di questa notazione storica, che però evidenzia il fatto che i futuristi lusitani traducevano pesantemente in portoghese, se ci si può passare l'espressione, anche gli stimoli culturali più innovativi che giungevano dall'estero, l' *Ultimatum futurista ás gerações portuguezas do Seculo XX* di Almada Negreiros è certamente più fedele ai modelli italiani. Vi troviamo il mito della giovinezza ("Eu tenho 22 anos fortes de saude e de inteligencia"), l'esaltazione della guerra ("È a guerra que accorda todo o espirito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo") ed anche, finalmente!, un accenno antitradizionalistico che se non può essere paragonato alla furia iconoclasta del futurismo italiano sintetizzata nell' "uccidiamo il chiarodiluna", alle tradizionaliste orecchie lusitane doveva risultare particolarmente sgradito, quasi una profanazione ("porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras"[10]). Una fedeltà, tuttavia, che,

[10] Certamente Pessoa che fin dal 1912 aveva iniziato "a dormir" evocando il super-Camões non era proprio dello stesso avviso di Almada. Un altro segno, comunque, della grande difficoltà dei futuristi portoghesi di proiettare un'immagine esterna di compattezza.

more solito, si differenzia in un punto fondamentale rispetto al manifesto futurista italiano: anche qui è sempre e solo una voce che parla, in questo caso Almada Negreiros, e non la coralità dei futuristi.

A questo punto il quadro del futurismo portoghese comincia a delinearsi più chiaramente e possiamo anche azzardare un'ipotesi in merito al tardivo viaggio (il 1932!) di Marinetti in Portogallo. Marinetti, che mai si risparmiò in viaggi promozionali all'estero, non venne all'inizio in Portogallo semplicemente perché era assolutamente impossibile organizzare un gruppo di futuristi come era stato fatto in Italia. Esistevano certamente delle sensibilità avanguardiste ma si trattava di pochi individui (i futuristi che abbiamo fin qui nominato se non esauriscono il novero di coloro che erano sensibili alle avanguardie estere certamente ne costituiscono la maggioranza) e per di più con una fortissima predisposizione all'isolamento,[11] del tutto refrattari, quindi, al lavoro di gruppo che, almeno a livello promozionale, era solito imporre Marinetti. E se a questo aggiungiamo che il 1918 sarà segnato dalla morte di Amadeo de Souza- Cardoso e di Santa-Rita Pintor ben si comprende, dal punto di vista di Marinetti, l'inutilità di un viaggio in Portogallo in quel periodo.

Un Almada Negreiros quindi sostanzialmente in errore quando di fronte al tardivo viaggio di Marinetti in Portogallo rivendica i meriti storici e presenti del futurismo lusitano? Questa perlomeno sembra essere la risposta di coloro che sostengono che in Portogallo il futurismo e l'avanguardismo furono un fenomeno d'importazione che indubbiamente servì per l'espressione e lo sviluppo di feconde personalità artistiche (*in primis*, ovviamente, Almada Negreiros e poi anche Pessoa) ma che sostanzialmente costituì un fatto imitativo che non marcò "lo stato delle cose" della conservatrice repubblica delle lettere portoghese.[12] Ma, a nostro giudizio, la tesi del modernismo e delle avanguardie portoghesi come il risultato di una "invenzione della tradizione" dei tardi anni Venti ad opera della rivista "Presença" non rende conto dei seguenti punti. Primo, su un piano generale, è del tutto scorretto affermare che siccome in una data realtà nazionale si sviluppano movimenti politici, letterari o religiosi con marcate peculiarità rispetto al modello originale, questi movimenti hanno poco o nulla a che fare con la realtà da cui hanno tratto lo spunto. Questo vale per il futurismo, per il fascismo, per il comunismo e per il liberalismo e così via. In altre parole: l'assunzione della categoria della "imitazione" a giustificazione della non comparabilità rispetto al modello originale renderebbe del tutto impossibile ogni più timido tentativo di narrativa storica. Si tratta di una scelta forse rispettabile ma che proprio per il suo carattere postmoderno rifiutiamo metodologicamente alla radice.

Secondo. Il fatto che la rivista "Presença" abbia ordinato *ex post* sotto la definizione di "modernismo" le avanguardie portoghesi degli anni Dieci e degli anni Venti del

---

[11] Un ulteriore esempio di questa tendenza all'isolamento è quella del futurista coimbrano Francisco Levita il quale pur mettendo in pratica tutti i dettami comportamentali ed estetici del futurismo non riuscì a saldare nessun significativo vincolo di colleganza artistica al di fuori dell'ambito strettamente locale. Per Levita cfr. R. Marnoto, *A Obra de Francisco Levita, um Futurista Inconcluso*, in: "Estudos Italianos em Portugal", 51,52,53, 1988-89-90, pp. 145-162 e *Levita, Almada e Dantas. O Feitiço contra o Feiticeiro*, in: "A Cidade", n.s., 9, 1994, pp. §7-21.

[12] In particolare, questa è la testi sostenuta in: L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo*, cit., pp. 235-245

Novecento, questo non significa necessariamente che si sia di fronte all'invenzione di una genealogia ma, più ragionevolmente, che "Presença" compì uno sforzo di riflessione teorica intorno ad una fenomeno culturale che continuava a persistere e che coinvolgeva "Presença" stessa. Detto altrimenti su un piano più generale: il fatto ad esempio che il termine "medioevo" fosse ignoto a coloro che vissero in quel periodo nulla toglie alle sue capacità euristiche. E questo vale anche per il fenomeno culturale che "Presença" volle definire come "modernismo".

Terzo e fondamentale. Un modernismo "inventato" se sotto il profilo della differenza delle suggestioni culturali dei futuristi portoghesi rispetto ai futuristi italiani e sotto il profilo dei modelli di sociabilità dei suoi componenti (futuristi portoghesi solitari V/S foto di gruppo dei futuristi italiani e, più in generale, la tendenza delle avanguardie a presentarsi come compagini fortemente coese ed organizzate) può presentare qualche non banale spunto ermeneutico, rischia di oscurare il "momento" politico del modernismo portoghese; come infatti puntualmente avviene – e con risultati totalmente catastrofici – nella valutazione dell'avanguardia e del futurismo portoghesi, che del tutto analogamente a quanto accadeva nel resto d'Europa sorsero e si svilupparono all'insegna di una fusione fra arte e vita che correva parallela all'estetizzazione della politica, uno dei tratti distintivi dell'autoritarismo del Novecento.

La prima e più illustre vittima di questo autentico disastro interpretativo è Fernando Pessoa. Del quale non si sa bene se all'insegna del *politically correct* o di una cinica politica commerciale (molto verosimilmente per entrambi i motivi) si cerca di trasmettere un'immagine di letterato quasi totalmente estraneo al dibattito politico e politologico dell'epoca. Il culmine di questa obnubilamento esegetico è raggiunto da Luciana Stegagno Picchio, la quale citando una lettera che Pessoa scrisse nel 1935 al "Diario de Lisboa" (ma che il giornale si rifiutò di pubblicare), dove lo scrittore ironizzava contro la politica estera dell' Italia fascista, ne conclude che Pessoa era per questo antifascista.[13] Purtroppo questa interpretazione omette un fatto fondamentale, e cioè che la politica estera dell'Italia fascista aveva già da molto tempo e ripetutamente sollevato preoccupazioni nell'opinione pubblica portoghese riguardo a presunte mire dell'Italia riguardo le colonie portoghesi. E il fatto che fosse in corso la guerra d'aggressione contro l'Etiopia, un atto che comunque lo si volesse giudicare minacciava di destabilizzare il quadro del diritto internazionale (un diritto internazionale che per il Portogallo era della massima importanza rimanesse sovrano nelle controversie fra stati non potendo questo paese contare sulla sua inesistente forza militare per mantenere le colonie) e lo scacchiere africano non migliorava certo la situazione riguardo i timori che l'Italia fascista suscitava nell'opinione pubblica portoghese, timori che erano condivisi, se così ci vogliamo esprimere, sia a sinistra che a destra.

Del resto quello appena citato non è nemmeno il maggiore degli infortuni interpretativi riguardo Pessoa e i modernisti portoghesi, che a dispetto dei fantasiosi giudizi di nascita virtuale a cura della rivista "Presença" , esistettero realmente e che conformemente ad ogni buona avanguardia europea cercarono costantemente di non tenere mai separato il momento prettamente creativo da quello pubblico, in una costante ricerca di fusione fra arte e vita che saltando a piè pari le mediazioni dello stato liberale conduceva ineluttabilmente all'esaltazione di soluzioni autoritarie.

[13] *Ibidem*, pp. 246-251.

Per rimanere al profondo travisamento (o meglio , occultamento) del pensiero di Pessoa. Se ovviamente sull' *Ultimatum* di Alvaro de Campos non si può sorvolare cercando però di rubricare le affermazioni antidemocratiche qui espresse come trombonate retoriche dettate più dagli stilemi tipici del manifesto futurista che a reale convincimento (e chissà perché Pessoa e compagni non devono essere presi sul serio mentre Marinetti e tutta la sua allegra brigata invece sì), per quanto riguarda invece *Á memoria do Presidente-Rei Sidónio Pais* (1920), l' opuscolo *O Interregno: Defesa e justificação da ditadura em Portugal* del 1928, si preferisce omettere o se proprio se ne deve parlare, addebitare tutto al romantico sebastianesimo dello scrittore, quasi che rifarsi miticamente alla romantica figura del re Sebastião I, letteralmente scomparso all'età di 24 anni nel 1578 durante la battaglia di Alcácer-Quibir (non venne trovata la salma e da qui la leggenda di un suo possibile ritorno), possa di per sé costituire un antidoto riguardo a più moderne pulsioni autoritarie. Per quanto poi riguarda *Mensagem*, il solo volume di poesia in portoghese pubblicato in vita dallo scrittore, si è ancora in attesa di una spiegazione plausibile e non dissacratoria sul piano personale – ovviamente che non sia quella banale ma realistica di un'accettazione di fondo, nonostante le sue profonde riserve sulla personalità e su specifiche scelte del dittatore,[14] di Pessoa all' *Estado Novo* o perlomeno alla *politica do espírito* di Antonio Ferro – del perché Pessoa avesse accettato di far concorrere *Mensangem* al concorso *Prémio Antero de Quental*, premio che si svolgeva sotto lo stretto controllo del *Secretariado da propaganda Nacional* (SPN) di António Ferro. (António Ferro, che giova ricordarlo, anch'esso poteva vantare i suoi quarti di nobiltà davanti al gruppo avanguardistico-futuristico di cui Pessoa era stato il leader, avendo addirittura ricoperto appena diciannovenne il ruolo di direttore editoriale dell' "Orpheu". Ma su questo personaggio chiave ci dilungheremo in conclusione).

Ma il culmine della rimozione su Pessoa lo si raggiunge riguardo alla sua collaborazione fra il maggio e l'agosto del 1919 alla rivista "Acção". "Acçao" era la creatura di uno stretto amico di Pessoa, l'ingegnere minerario Geraldo Coelho da Jesus. Come quasi la totalità dell'intellighenzia del periodo era stato un convinto sidonista e dopo l'assassinio del dittatore si adoperò per diffondere le proprie idee politiche elitiste ed autoritarie. Lo strumento per compiere questa opera di propaganda fu appunto la nascita, aiutato dall'amico Pessoa, di "Acção".

Durante i primi due numeri la rivista tenne un relativamente *low profile* compiendo un'accorta opera di depistaggio con una linea editoriale improntata farisaicamente non tanto alla critica dei partiti in quanto tali ma, come diremmo oggi, ai guasti prodotti

---

[14] Il principale motivo di disagio di Pessoa riguardo il nuovo regime riguardò la massoneria. Sul "Diario de Lisboa" del 4 febbraio 1935 è pubblicato un lungo ed argomentato articolo di Fernando Pessoa contro il progetto di legge del deputato José Cabral di scioglimento delle società segrete, legge che sarà promulgata il 21 maggio rendendo la massoneria fuorilegge fino alla caduta dell' *Estado Novo*. Anche se è assai verosimile rispondere affermativamente sull'appartenenza all'Ordine di Pessoa, non sappiamo, prove alla mano, se Pessoa fosse massone; quello che invece possiamo affermare è che l'esoterismo fu una componente importante della personalità dello scrittore (ebbe persino un incontro con Aleister Crowley), un aspetto della sua biografia privata ed intellettuale che attende ancora una seria ed approfondita indagine. Più in generale, per un primo approccio sul ruolo della massoneria in Portogallo, imprescindibile F. Catroga, *As Maçonarias liberais e a política*, in: MATOSO, José, *História de Portugal*, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 204-211.

dalla partitocrazia. Ma col numero 3 furono svelate le vere intenzioni della rivista: sulla prima pagina campeggiava una gigantesca immagine dell'assassinato dittatore Sidónio Pais e alla base della foto una citazione in inglese scelta assai verosimilmente da Pessoa, tratta dall'*Amleto* di Shakespeare: "He was a man, take him for all in all / I shall not look upon his like again." *Alea iacta est* , e per essere ancora più chiari, scriveva su questo numero, spalleggiato da Pessoa, Coelho de Jesus:

> Se procurarmos na vida nacional, qual a força capaz de *concentrar patriotismo*, qual a força capaz de, ao mesmo tempo, atingir as competências e o povo (sendo assim um esboço de coesão nacional) , encontramos só uma: *o sidonismo*, o culto [...] pela memória do chorado presidente Sidónio Pais. O resto é só bolchevismo [...] ou o bolschevismo dos nossos pobres operários [...] ou o bolchevismo disfarçado dos nossos partidos politicos [...]. Ou sidonismo ou bolchevismo: o problema está nisto para quem queira ter acção política em Portugal. Nos [...] vamos pelo sidonismo.[15]

Un' ultima notazione in merito al pensiero politico di Pessoa. E' assolutamente certo che se anche di Coelho de Jesus queste parole rispecchiavano benissimo il pensiero di Pessoa. Il primo elemento che ci conforta in questo giudizio è che Pessoa già nel numero 2 di "Acção", nell'articolo *A Opinião Pública*, pur non dichiarandosi esplicitamente sidonista, aveva decisamente espresso tesi elitiste e darwiniste giudicando la folla incapace di guidarsi da sola. Il secondo è il carteggio intercorso fra Pessoa e Coelho, dal quale si evince l'impegno del poeta per il compito che si era assunto di distribuire la rivista e l'entusiasmo per aver raggiunto un ottimo risultato in questa impresa. Del resto non è lo stesso Pessoa che altrove ebbe a scrivere : "entre um operário e um macaco há menos diferença que entre um operário e um homem realmente culto"? Un'affermazione totalmente politicamente scorretta e profondamente elitista e antidemocratica che, del resto, fa benissimo il paio con quest'altra di Alvaro de Campos: " A capacidade de pensar o que sinto,/ que me distingue do homem vulgar, / Mais do que ele se distingue do macaco."[16]

Analogamente e con le medesime conclusioni si potrebbe proseguire nel far affiorare le posizioni ideologico-politiche dei protagonisti del modernismo portoghese (da Almada Negreiros che molto coerente con le sue idee elitiste ed antidemocratiche finì per collaborare, per quello che gli fu consentito (cioè molto), ad un *Estado Novo* per principio assolutamente conservatore in fatto d'arte, a Sá-Carneiro che, con sprezzo superomistico, nelle sue lettere a Pessoa arriva a definire i borghesi come "lepidotteri"; fino a giungere a Raul Leal, che contribuì a "Portugal Futurista" con *L'abstractionism futuriste* – una sorta di delirante panegirico sull'arte di Santa Pintor – , omosessuale, fascista, mistico, che voleva fondare una nuova chiesa basata sullo spirito santo, che sul n. 8 di "Presença", 1927, espose le sue idee di "Sindacalismo personalista" – idee che Almada Negreiros definì "speculazione trascendente su un Super Stato – e che nel 1959 fonderà "Tempo Presente", rivista fascista e futurista dove Raul Leal cercherà, a suo modo modo, di fare i conti con Freud, Marinetti, Homem Christo Filho , arrivando a dichiarare a chiare lettere anche se con la sua solita enfasi

[15] Manuel Villaverde Cabral, *The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal*, in: "Luso-Brazilian Review", Vol. 26, n. 1, (Summer, 1989), pp. 27-28.

[16] *Ibidem*, p. 29.

mistica: “Presque tous les artistes et penseurs d’ “Orpheu”, dit-il, nous avions de fortes tendances monarchistes, bien que, pour ce qui me concerne, également sublimement anarchistes. Nous étions, par-dessus tout, de nobles amants de l’ *Ordre Spirituel*.”[17]) ma ora il vero problema non è tanto determinare se la generazione anvanguardista dell’ “Orpheu” e di “Portugal Futurista” sia stata omologa alle coeve avanguardie europee nel suo disprezzo per la *Weltanschauung* liberale e nella ricerca di una unione fra arte e vita che quasi ineluttabilmente portava a soluzioni politicamente autoritarie ma, piuttosto, la determinazione di come questo “momento” avanguardistico-autoritario portoghese sia confluito nell’ambito dell’ *Estado Novo* salazarista.

Il passaggio in Portogallo dallo stato liberale ad un sistema autoritario ebbe uno svolgimento assolutamente diverso dall’Italia e se ci si volesse soffermare sul diverso ruolo che ebbero nei due paesi i movimenti fascisti e/o le avanguardie intellettuali nella caduta dello stato liberale, ovviamente, il discorso potrebbe già qui finire. In fondo, il Portogallo non vide mai come in Italia un partito politico futurista e se pure vi fu chi volle ispirarsi direttamente al fascismo italiano (i nazionalisti lusitani di João de Castro Osório, Rolão Preto, che a capo dei *Nacionais Sindicalistas* cercherà di contrapporre un modello fascista più vicino all’originale italiano al “fascismo dalla cattedra” di Salazar – ed anche Homem Christo Filho, probabilmente agente di Mussolini e che perì in Italia nel ’28 in un misterioso incidente stradale mentre si recava in auto ad un incontro con il duce[18]) , la caduta della repubblica fu dovuta unicamente ai militari. Certamente una mentalità fascista e le suggestioni ideologiche che provenivano dall’Italia furono importanti nel determinare la crisi di fiducia nel sistema democratico-rappresentativo che minò alle fondamenta la repubblica ma il colpo di stato del ’26 fu unicamente opera dei militari e non di inesistenti squadracce nere e in questa svolta autoritaria fu fondamentale la misera prova di sé che fin dal 1910, anno della sua nascita, aveva dato la repubblica, e non certo l’azione di agguerrite e militarizzate minoranze come lo furono in Italia il fascismo e il futurismo.[19]

---

[17] P. Rivas, *Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le futurisme portugais*, in: Giovanni Lista (a cura di), *Marinetti et le Futurisme*, L’Age d’Homme, Lausanne, 1977, p.189.

[18] Fra le varie iniziative intraprese da questo “commesso viaggiatore” del mussolinismo e del totalitarismo, significativo per il nostro discorso fu la direzione di Christo Filho della rivista “A Idéia Nacional”. La rivista nata nel 1915 e che traeva ispirazione dal movimento nazionalista italiano (il titolo richiamava direttamente l’organo del nazionalismo italiano “ L’idea nazionale” e nell’ “Idéia Nacional” vennero pubblicati articoli di Corradini e Federzoni) ospitò contributi, assieme a quelli dei massimi esponenti dell’Integralismo Lusitano, anche di Almada Negreiros, il quale fu l’autore di diverse copertine della rivista. Un’ennesima indicazione, se mai ce fosse ancora bisogno, verso quale parte politica batteva il cuore dell’avanguardia artistica portoghese.

[19] Uno degli esempi più chiari del ruolo subordinato che a differenza che in Italia ebbero in Portogallo gli intellettuali antisistema, è la vicenda della rivista “Homens Livres”, pubblicata nel 1923 e che fu un punto d’incontro fra integralisti, *seareiros* e modernisti. I fondatori di “Homens Livres” provenivano dalle riviste “Águia”, “Lusitânia”, “Monarquia”, “Integralismo Lusitano” e “Seara Nova”. Questi “uomini liberi” erano accomunati per il disprezzo verso la partitocrazia (e nella maggior parte anche verso la democrazia) e la plutocrazia e per il favore comunque accordato ad una riorganizzazione elitista della società. Nel campo artistico gli “uomini liberi” erano a favore di un modernismo che avesse superato il naturalismo e il classicismo del XIX secolo. Tutti questi “buoni” propositi che avrebbero dovuto gettare un ponte fra destra e sinistra e portare all’affossamento dell’odiata repubblica vecchia naufragarono ingloriosamente quando due *seareiros* di “Homens Livres” aderirono al governo di Álvaro de Castro, un tradimento a favore del campo

Purtroppo questa ricostruzione trascura a nostro giudizio un elemento fondamentale. Intendiamo riferirci ad António Ferro e al ruolo che rivestì nell'ambito del *Segretariado da Propaganda Nacional*. La sola scorsa della sua scheda biografica dovrebbe già da sola dissipare una singolare vulgata che vorrebbe Ferro come un personaggio quasi macchiettistico in perenne ricerca di pubblicità personale e sostanzialmente privo di autentico spessore. Amico dal liceo di Sá-Carneiro, a 19 anni giovanissimo direttore editoriale dell' "Orpheu", subirà ancora più di altri suoi sodali avanguardisti l'influsso autoritario della tragica figura di Sidonio Pais. Il rapido declino del futurismo portoghese, dovuto e alla prematura dipartita di molti dei suoi principali protagonisti e anche alla particolare sociabilità di questo gruppo, non lo lascia tuttavia inattivo. Nel '19 si reca a Fiume ed è autore di una clamorosa intervista a D'Annunzio, che sarà il trampolino di lancio per le sue famose pirotecniche interviste con i maggiori personaggi internazionali dell'epoca, con una particolare predilezione per i dittatori. E, infatti, prima di arrivare alle famose interviste con Salazar che costituiranno l'ultimo tassello per farsi investire come responsabile della politica culturale dell' *Estado Novo* e dell'immagine pubblica dell'autocrate portoghese, Ferro nel '23 e nel '26 incontra Mussolini, raccogliendo queste interviste in *Viajem a volta das dictaduras* (1927) e *Homens e Multidões* , opera che riunisce anche le interviste ad Alfonso XIII, Primo de Rivera, Pio XI (dittatore del Vaticano per Ferro). Ma Ferro non disdegna nemmeno quello che oggi chiameremmo il *jet set* internazionale e nel 1929 con *Praça da Concordia* vengono riunite le sue interviste con Herriot, Farrère, Mistinguett, Cocteau, Citroën, Foch, Coty, Petain, Poincaré, Clémanceau.

Le interviste, anche se parte fondamentale della sua attività, non completano però l'arco espressivo di questo singolare ma non per questo non meno importante versione mondan-fascista dell'avanguardia portoghese. Nel 1920 pubblica *Theoria da Indiferença*, una serie di paradossi ad imitazione degli aforismi di Cocteau; nel 1923 *A Arte de Bem Morrer*, dove esprime "la sua visione modernista dell'arte e della morte e l'annullamento finale della stessa attraverso l'estasi"[20]; ancora, nel 1923, *A Idade do Jazz-Band*, pubblicazione della sua conferenza tenuta in brasile sul jazz e che con idea molto avanguardistica era stata interrotta dall'irrompere di un banda jazz ed é sempre in Brasile che partecipando nel 1922 alla settimana di arte moderna di S. Paolo pubblicherà *Nós*, l'originale e personale contributo di Ferro al genere futurista del manifesto e che rivela tutte le ambiguità dell'inedito mondan-futurismo di Ferro.

Ed è proprio quest'uomo che nel 1933 Salazar mette alla direzione dell'appena costituito SPN.[21] Ora, se su questa scelta fecero sicuramente premio le aspettative per un

---

repubblicano che segnò la fine di questo esperimento d' incontro fra le diverse componenti antisistema colla conseguente cessazione delle pubblicazioni.

[20] P. Rivas, *Idéologies réactionnaires*, cit., p. 188.

[21] Su António Joaquim Tavares Ferro e il *Segredariado da Propaganda nacional* attraverso il quale si sarebbe dovuta realizzare una *política do espírito* che secondo il nostro mondan-futurista avrebbe omologato il Portogallo salazarista all'esperienza modernista dell'Italia fascista di sinergia fra arte e potere politico cfr. António Quadros, *António Ferro*, Lisboa, ed. Panorama, SNI, 1963, Gastão de Bettencourt, *António Ferro e a política do Atlântico*, Pernambuco, 1960, José Augusto França, *O modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1979, C. Barreira, *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 1981, António Rodrigues, *António Ferro. Na idade do Jazz-Band*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, H. Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI*

radicale miglioramento della scialba immagine pubblica dell'autocrate, un miglioramento cui Ferro venne ritenuto tecnicamente all'altezza e le cui famose interviste del 1932 a Salazar erano state il primo riuscito banco di prova in questa direzione, sarebbe stato del tutto illogico da parte di Salazar investire della delicatissima responsabilità della propaganda e della politica culturale un uomo come Ferro astraendo dal suo consolidato ed indiscutibile curriculum di rappresentante storico dell'avanguardia e del modernismo portoghesi (anche se di un futurismo tutto virato sulla mondanità, il che dal punto di vista di Salazar, pur se personalmente totalmente avverso allo stile di vita rappresentato da Ferro, non doveva guastare, visto che l' importantissimo posto di responsabile della cultura e della propaganda non poteva certo essere assegnato ad un puro esteta ma ad uno "scafato" ed esperto navigatore, ancorché esibizionista, nel mare tempestoso della cultura moderna da attrarre nell'orbita del regime).

Di fatto, la lettura delle numerosissime iniziative intraprese da Ferro sotto l'egida del *Segretariado da Propaganda Nacional* (le grandi esposizioni organizzate in Portogallo e all'estero,[22] i numerosi premi artistici e letterari, i concorsi volti ad esaltare la cultura popolare e l'identità portoghesi,[23] il cinema ed il teatro itineranti fino ad arrivare

---

e o DIP, Coimbra, Livraria Minerva, 1994 , A. Portela, *Salazarismo e Artes Plasticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982 e G. Adinolfi, *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, Milano, Franco Angeli, 2007.

[22] L'esposizione attraverso la quale l' *Estado Novo* provò ad esercitare il maggior sforzo di mobilitazione popolare e d'investimento di immagine fu la grande "Exposição do Mundo Português" del 1940. In un'Europa travolta dalla guerra, il regime voleva così presentarsi di fronte alla nazione e al mondo intero come un'isola di pace e di speranza contrapposta ad un Vecchio continente in preda alla violenza. E alla luce del grande successo di partecipazione, certamente questo messaggio fu colto dal popolo portoghese (discorso assai diverso comprendere quanto fosse creduto ed assimilato, non potendosi risolvere il giudizio su un problema articolato e stratificato come quello del consenso in regime autoritario/dittatoriale solo sulla base della partecipazione ad occasioni di sociabilità più o meno eterodiretta, come ben sappiamo riguardo al caso del fascismo italiano). Quello che per noi è però importante da rilevare in questa sede è che, se è vero che l'allestimento dell'esposizione si giovò anche di coloro che non si riconoscevano in forme espressive tradizionalistiche, ciò – al contrario di quanto invece era accaduto in Italia con la "Mostra della Rivoluzione fascista", nell'anniversario del decennale della marcia su Roma – non avvenne assolutamente all'insegna di un apprezzamento pubblicamente espresso di estetiche avanguardistiche od in vista di un loro inserimento in quanto tali nella narrativa retorica del regime. (Emblematico l'episodio di Salazar che visitando un'esposizione di arte moderna organizzata dal Secretariado Nacional de Informação – dal novembre 1944 l'acronimo SPN era stato mutato in SNI – e passando davanti un *Retrato do meu Pai* di Carlos Botelho aveva davanti a tutti esclamato: "Quem é o artista que tem um pai tão feio ?", una reazione che sarebbe stata assolutamente inconcepibile in un Mussolini che aveva sempre "abbozzato", se non addirittura espresso *coram populo* esplicito apprezzamento, anche di fronte alle deformazioni più caricaturali – a patto fossero animate da sincere e "fascistissime" intenzioni agiografiche – della sua stessa fisionomia da parte di artisti modernisti e futuristi , un atteggiamento tenuto, ovviamente, non in virtù delle sue profonde conoscenze estetiche ma solo per dimostrare che il duce era protettore di tutte le arti, anche quelle più avanguardistiche). Per l' "Exposição do Mundo Português" cfr. M. Acciaiuoli, *As exposiçoes do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 e H. Paulo, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil*, cit., che pur non addentrandosi sulla tematica del rapporto avanguardie artistiche e retoriche autoritarie è tuttavia fondamentale per comprendere l'importanza di questo tipo di manifestazioni per la politica propagandistica del regime.

[23] Memorabile il concorso istituito dall' SPN per premiare il paese che meglio avesse rappresentato una presunta portoghesità dal punto di vista architettonico, culturale e paesaggistico. Il regolamento per l' *Aldeia mais portuguesa de Portugal* venne pubblicato il 7 febbraio 1938, richiedendo il bando come condizione basilare ed irrinunciabile che i paesi che concorrevano dovessero presentare negli aspetti della

alla progettazione e designazione di particolari tipologie dei luoghi di accoglienza per i turisti stranieri) non può non rilevare come filo conduttore una precisa e mai risolta dialettica fra istanze moderniste e la visione integralmente conservatrice e reazionaria(e perciò non fascista ma piuttosto tradizionalista[24]) di Salazar e del suo regime. E che il mondan-fascio-futurista Ferro si trovasse di fronte a spinosi problemi per interpretare in Portogallo la lezione che sembrava provenire dall'Italia (in quel primo scorcio degli anni '30 l'apparente felice e proficua convivenza fra le istanze avanguardiste e/o moderniste con lo stato fascista) la storia dei primi anni dell' *Estado Novo* ne dà ampio riscontro.[25] Innanzitutto, a differenza dell'Italia, si poneva di fronte

---

vita quotidiana (architettura delle abitazioni, arredi delle case, urbanistica delle località, modo di vestire ed in generale tradizioni folcloriche) una totale impermeabilità ad influenze estere e mostrare appunto una forte connotazione tipicamente portoghese. Seppur caso tipico di "invenzione della tradizione", il concorso fu un autentico successo : ancor oggi il paese di Monsanto, che vinse il concorso, basa la sua economia turistica su quell'ormai lontana vicenda che lo indicò come l' *Aldeia mais portuguesa de Portugal* e il *Galo de Prata* , il gallo d'argento che gli fu assegnato come segno tangibile di questo primato, è tutt'oggi fonte di orgoglio e di un forte senso di appartenenza.

[24] Un deciso ed integrale tradizionalismo ideologico-estetico che tuttavia non impedì all' *Estado Novo* di compiere dei veri e propri orrori in fatto di conservazione del patrimonio artistico, in questo emulo del peggiore esempio che proveniva dall'Italia fascista che , ad imperitura memoria del suo passaggio sulla scena della storia, impiegò nelle città italiane (soprattutto Roma ma non solo) il "piccone risanatore" per demolire vestigia ed anche interi quartieri medievali – ritenuti non sufficientemente fascisti – e per edificare al loro posto edifici di rappresentanza in stile littorio (uno stile che tentava di fondere alcuni tratti di architettura modernista con pesanti reminiscenze classico-romane o presunte tali). Non differentemente si comportò l' *Estado Novo*, vedi il caso di Coimbra, in cui il regime, facendosi beffe della sua proclamata fedeltà ai valori tradizionali, non si peritò di demolire gran parte della vecchia città universitaria per imitare, nello stile architettonico modernista impiegato per la costruzione della nuova città universitaria e nell'intenzione che animava tutta l'operazione (lasciare un imperituro segno di sé), la triste lezione che proveniva dall'Italia sotto l'ombra del fascio (una delegazione portoghese fu inviata a Roma per prendere visione diretta dell'architettura retorico-modernista piacentiniana, che così buona prova aveva data nella progettazione della città universitaria della capitale d'Italia). Fondamentale per comprendere questa vicenda connotata da *hubris* edificatoria, n.º Rosmaninho (coordenação e apresentação de Luís Reis Torgal), *O princípio de uma "Revolução Urbanistica" no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*, Coimbra, Minerva Editora, 1996 e Id., *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitaria de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006. Sempre per quanto riguarda l'Università di Coimbra ma sul versante di una sempre più ridotta autonomia accademica durante l' *Estado Novo,* fondamentale Luís Reis Torgal, *A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra (1926 -1961)*, Coimbra, Minerva, 1999.

[25] Il segno che davanti alla *política do espírito* ci sarebbe stato un percorso tutto in salita ed irto di contraddizioni si ebbe già da subito nel 1934 con la pubblicazione e diffusione capillare ad opera dell' SPN del decalogo dell' *Estado Novo* che al punto 1 recitava: "o Estado Novo representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradiçoes vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguardia moral, social e política." e al punto 10 : " Os inimigos do Estado Novo são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é : da ordem, do interesse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a força, que realiza neste caso a legítima defesa da Pátria." Veramente un compito difficile quello che indicava il decalogo: negli anni a venire Ferro e la sua *política do espírito* si sarebbero dovuti muovere da una parte fra gli imperscrutabili ossimori di tradizione e innovazione del punto 1 del decalogo e dall'altra fare i conti con le concrete promesse repressive del punto 10. Un prevedibilmente deludente esito finale della politica dello spirito già segnato dai suoi espliciti e pubblici esordi ma i quali non impedirono, tuttavia, una iniziale apertura di credito verso la *política do espírito* anche di coloro i quali obiettivamente avevano ben poco da aspettarsi dall' *Estado Novo*: il riferimento d'obbligo cade sul poeta António Botto (le cui *Canções* sull'amore omosessuale furono nel 1923 difese pubblicamente da

a Ferro il problema tutto portoghese dell'esiguità numerica del fronte modernista, che nel caso italiano fra novecentisti e futuristi poteva vantare falangi di artisti più o meno modernisti e tutti volenterosi di dare i loro particolari suggerimenti al duce in merito alla politica culturale. E così quella che Almada Negreiros volle interpretare come la volontà conservatrice di normalizzazione dell'avanguardia, stiamo parlando dell'invito di Ferro a Marinetti di visitare il Portogallo, altro in realtà non fu che un tentativo da parte del futuro direttore del *Segretariado da Propaganda Nacional* di tessere significative alleanze internazionali moderniste e di supplire così, in chiave di una inedita politica estera culturale, alla debolezza delle locali schiere dell'avanguardia. Un tentativo che si rivelò un fiasco totale visto che la ribalta fu presa da Júlio Dantas e Almada, cui le pulsioni avanguardistiche andavano di pari passo col desiderio – che venne del resto ampiamente appagato – di collaborare col regime , aveva piena ragione di dolersene. Le cose, evidentemente, presero una piega non prevista anche nel 1934 quando Fernando Pessoa venne sollecitato a pubblicare il suo primo volume di poesie, *Mensagem*, per presentarlo al *Prémio Antero de Quental*. La raccolta di tematica sebastianista e patriottica, le cui poesie furono composte dal 1913 fino allo stesso 1934, l'opera quindi di una vita ed espressione autentica del suo mondo intellettuale e spirituale, si qualificò seconda, un vero disastro esistenziale per il poeta degli eteronimi e vaticinatore del super-Camões e la motivazione formale fu che il libro non poteva concorrere per il primo premio perché non contava il minimo delle 100 pagine richieste. Si trattava di un'evidente scusa, significativa dimostrazione che il "pilotaggio" dei concorsi e dei premi letterari e artistici era ancora sotto il controllo dei vari Dantas che nel profondo conservatorismo dell' *Estado Novo* trovarono l' ambiente naturale per vivere e per prosperare (e continuare ad esercitare il loro potere). Ma è sul piano dell'organizzazione dello stato e del consenso che le contraddizioni fra la concezione elitista e modernista di forme di partecipazione politica sempre più pervasive e penetranti e la politica salazarista, semplicemente reazionaria e del tutto refrattaria a concedere questi pericolosi spazi alle masse pur se eterodirette, che la *politica do espirito* dovette subire le più dolorose sconfitte. Rifiutando Salazar esplicitamente il modello italiano dello stato totalitario, venivano implicitamente anche messe fuori gioco – anche se talvolta dall' *Estado Novo* timidamente e con poca convinzione praticate – tutte quelle pratiche di mobilitazione di massa tanto consone (ed anche care) alle avanguardie, che nell'estetizzazione della politica (in pratica : nella direzione delle masse da parte di ristrette élite di superuomini) vedevano il compimento definitivo e ultimo del programma avanguardistico e futuristico dell'atto artistico totale di fusione dell'arte con la vita.

Estetizzazione della politica pienamente raggiunta in Italia, quindi, mentre in Portogallo venne frustrata? In realtà sappiamo che le cose non andarono proprio in questo modo perché, come abbiamo detto altrove,[26] se durante i primi anni Trenta l'Italia

---

Pessoa e Raul Leal, il quale a sostegno di Botto scrisse addirittura un *pamphlet* intitolato *Sodoma divinizada*, venne così a sua volta furiosamente attaccato – e ancora Pessoa intervenne contro queste manifestazioni di intolleranza e di omofobia) la cui adesione all' *Estado Novo* non lo trarrà fuori dalla condizione di pariah emarginato dal potere in cui l'aveva gettato la sua evidente omosessualità.

[26] Cfr. Massimo Morigi, Stefano Salmi, *Aesthetica fascistica. Tradizionalismo e modernismo sotto l'ombra del fascio* (comunicazione inviata al convegno "Encontros a Sul 2007- Lisboa 20, 21 e 22 setembro") e

sembrò, sotto molti aspetti, quasi un alchemico laboratorio dove la feroce concussione delle libertà politiche poteva coesistere – ed anzi trarre vantaggio – con la libertà di ricerca formale delle avanguardie artistiche, il tentativo subito successivo di realizzare lo stato totalitario (in fondo il sogno delle avanguardie che nel totalitarismo scorgevano il massimo atto estetico) si rivelerà letale anche per le possibilità di espressione di queste avanguardie. Lo stato totalitario (o per essere più precisi: lo sforzo del regime per avvicinarsi a questo obiettivo) alla fine aveva sortito lo stesso effetto di depressione delle energie creative che nel Portogallo salazarista era stato raggiunto attraverso il calcolato rifiuto di questi modelli di integrale e pervasiva partecipazione politica. In entrambi i casi si trattò di un gioco a somma zero dove sia in Portogallo che in Italia risultarono sconfitte le avanguardie mentre vincente risultò lo spegnimento di qualsiasi anelito di autentica estetizzazione politica. In Italia, a causa dell'alleanza col nazismo, questa involuzione assunse coloriture più intensamente parodistiche con la pedissequa imitazione degli stilemi estetici nazionalsocialisti (premio Cremona creato da Farinacci e condanna dell'avanguardia, del futurismo e anche del novecentismo in quanto ritenuti forme d'arte giudaica). In Portogallo, in assenza di eventi epocalmente negativi come l'alleanza col nazismo e la guerra, la sconfitta della *politica do espirito* assunse più le movenze di una rallentatissima *slow- motion,* tanto che il regime aspettò fino al '49 per rimuovere Ferro dalla direzione del *Segretariado*, giudicando ormai del tutto inutile continuare ad affidarsi per la politica culturale ad un personaggio dotato di indubbie doti istrioniche e di propagandista ma il cui *pedigree* ad un tempo avanguardistico nel campo dell'arte e filofascista per quanto riguarda la cultura politica, lo rendevano sempre più inutilizzabile per un regime con equilibri sempre più arretrati[27] e , per converso, impresentabile di fronte ad un mondo che aveva sconfitto il nazifascismo.

Id. *Aesthetica fascistica II. Tradizionalismo e modernismo sotto l'ombra del fascio* (comunicazione inviata al convegno "IV Colloquio Tradição e modernidade no mundo Iberoamericano – Coimbra 1, 2, 3 de outubro de 2007").

[27] Il 6 maggio 1949, incombente la sua rimozione dalla direzione dell' SNI, alla XIII edizione dell' Esposizione di Arte Moderna, António Ferro in difesa della sua *politica do espirito* e ribattendo ai suoi denigratori – i quali per altro erano assolutamente in linea con le opinioni su Ferro di Salazar – ebbe a pronunciare le seguenti amare parole: " Os chamados clássicos [...] acusam-nos de simpatia tendenciosa, parcial por todas as audácias , todos os vanguardismos, todas as acrobacias, todas as dissonâncias em matéria de cores ou de linhas [...]. Os outros consideram igualmente nefasta a nossa obra porque não nos levam a bem que saibamos perfeitamente (os nossos olhos e a nossa sensibilidade têm um largo treino destas viagens e miragens ...) onde acaba a sinceridade e principia o bluff, onde termina o autêntico e principia o falso, onde finda a Arte Moderna, isto é , a arte que deve reflectir o seu tempo, e começa o antigo, ou antes, o já velho da arte moderna [...]. A selecção dos quadros deste Salão nunca obedeceu, portanto, a um critério de extremo vanguardismo mas à aspiração do nível mínimo de bom-gosto e à recusa dum mínimo de personalidade. O mal-entendido residiu sempre na lamentável confusão que se faz ainda entre nós , apesar de tanto havermos lutado, entre arte avançada, que já não o é, e o simples bom-gosto contemporâneo , ou melhor, simples gosto contêmporaneo, simples sabor da época". (A. *Portela, Salazarismo e Artes Plasticas*,cit., p.105). Ma l'epoca degli equilibrismi fra tradizionalismo e modernismo era tramontata definitivamente e lasciata la direzione dell'SNI, in una sorta di vera e propria fuga dall'ingratitudine del regime e dall'incomprensione degli artisti modernisti che non gli riconoscevano più alcun ruolo di *trait d'union* con il potere salazarista, nel 1950 Ferro si farà nominare ambasciatore del Portogallo a Berna e, nel 1954, a Roma. "Sono solo ... Così solo. Neppure con me stesso", scriverà Ferro in *Suadades de mim* (pubblicato postumo nel 1957, Ferro morirà nel 1956 a Lisbona a soli 61 anni, ricoverato d'urgenza per i postumi di un precedente intervento chirurgico), l' amaro e disperato *redde rationem* di una vita naufragata

"E a musica cessa como um muro que desaba,/A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,/ E do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se preto,/Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d'um muro,/E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,/Bola branca que Ihe desapparece pelas costas abaixo…"

L'esaurimento delle avanguardie, musica che s'interrompe come il muro che rovina di *Chuva Oblíqua* di Pessoa, ha apparentemente consegnato all'inattualità qualsiasi discorso pubblico che conceda spazio all'estetizzazione della *vita activa*. Forse inevitabile pedaggio pagato per la sconfitta degli autoritarismi e totalitarismi che di questa esigenza fecero *instrumentum regni* per conculcare la libertà, l'occultamento delle pulsioni verso un'*aiesthesis* liberata ha anche prodotto l'incapacità di generare racconti integralmente umani e dotati di senso. Palla bianca che scompare dietro la schiena di un sorridente (e dispettoso) maestro, la risoluzione del problema posto dall'avanguardia portoghese, in questo del tutto simile a quelle degli altri paesi, di attingere ad un momento creativo totale che confondesse le categorie di arte, vita e politica fu certamente frustrato. Ma il dispettoso maestro, sia questi Mussolini, Salazar, Stalin o qualsiasi altro autocrate o sia anche, più modestamente, l'impossibilità molto umana di essere all'altezza dei propri sogni, deve fare i conti con una possibilità, molto obliqua, ma non per questo meno reale, di trasformare attraverso la *poiesis* una sconfitta in una vittoria. E' un insegnamento che Pessoa conosceva molto bene e che sarebbe opportuno fosse preso molto sul serio anche dagli odierni cantori postmoderni della fine delle narrazioni e della storia.

---

cercando di saldare, esibizionisticamente ma anche con profonda sincerità e in assoluta fedeltà ai dettami futuristi e dell'avanguardismo artistico, l'arte con una visione estetizzante del potere. Una sorta di profezia. I giornali portoghesi diedero limitatissimo spazio alla sua morte; Salazar, con un comportamento che forse non intendeva essere offensivo ma che è certamente significativo dell'abisso che al di là dei rapporti di mutua convenienza aveva sempre separato i due uomini, intervenne inizialmente al funerale ma non si degnò di accompagnare il feretro all'ultima dimora.